

# 人类喜剧精神的衍变和价值取向

周光凡

原创

—

生命力是生生不息、变动不居、渴望自由游戏的。喜剧精神是主体的一种内在优越感和游戏精神，它蔑视一切阻碍人们去尽情挥洒自己独特的个性和创造力，倾情投入并陶醉于自己喜爱的、能体现自己生命价值的创造性活动中。艺术观，它是指创作者和接受者将喜剧世界观渗透到文艺作品的创作和接受中的一种艺术观念。

喜剧精神

内在优越感

游戏精神

## 一、何谓喜剧精神

一种文艺观，又是一种世界观。作为世界观，喜剧精神是一种轻蔑感和优越感的结合。前者指主体对一切压抑个性又意识形态、权力话语、等级制度、私有观念、文明说教和道教禁忌等异己因素的轻蔑；后者指主体由对自我心性内在优越感。喜剧精神崇尚的是自由、快意的游戏化生存状态。

喜剧精神指创作者和接受者将喜剧世界观渗透到文艺作品的创作接受中的一种艺术观念。

有占统治地位的霸权主义意识形态，那些有权力制定社会的游戏规则而自己却不一定遵守的人总是压抑着大多数没敢处于权力体制之外和边缘的人要么成为“沉默的大多数”（王小波语），要么与权力话语“共谋”（萨特语），成为权力的“乏走狗”。但在这二者之外，还有两种精神状态的存在，一种就是“放言自废”者，直接与权力人将反叛权力、挑战权威、蔑视道德说教的强烈冲动和对等级制度、私有观念的强烈仇恨掩饰在表面柔顺服从的假体内构成内在的颠覆力量，并逃过严密的监视网络的惩罚和报复。这后两种精神状态是喜剧精神产生的基础，也就是“也者”的意志和等级化社会强调整体性的收编企图是绝不肯合作的，喜剧精神必须奠基于个人独立而充沛的主体意对霸权主义意识形态不畏惧、不迎合、不巴结、不屈服、而是报以轻蔑，立志颠覆之、解构之，使其变得荒谬可笑界。萨特倡导人们自由选择自己的政治立场和生活方式；福柯发现了权力与话语的勾结，为主体突破权力网络的监个体性的“私人叙事”颠覆以众数凌个人的“宏大叙事”，提出“向统一的整体开战”，都是对个体独立价值的极的另一个要攻击的目标是已经内化为我们的文化心理、多少已经植根于我们头脑中的文明说教和道德戒条，即各种其实只是权力网络布下的监视器，它通过家庭教育、学校教育、载道文艺和舆论宣传，已内化到我们的集体无意识一直没有觉醒和反抗，权力体制便得以最小的社会成本实现其最称心如意的统治，这一点已为福柯所论证。我们要自己的良知，所谓“师心不师道”就是这个意思。不必人云亦云，也不必惺惺作态，弄到成为权力的祭品也不自了多少束缚人观念和手脚的东西。弗洛伊德和马尔库塞早已指出文明对人的天性和本能的伤害。弗洛伊德发现喜剧性欲和攻击欲，使人在替代性的满足中恢复心理平衡。这基本上是对人的本能和天性的肯定。马尔库塞认为现代工

量转向攻击本能，结果使整个社会变成一个攻击性社会。因此，真正有独立的主体意识的人应该能清醒地辨认出文  
人精神上解放自己。按加拿大学者闵德斯的说法，只有从名教中解放出来，人才能培养喜剧精神和幽默感。

现代思潮在中国流行的时代，上面的一些说法很容易让人误以为喜剧精神就是后现代状况之一种，其实不然。后现  
义、反知识精英自以为是的启蒙理性是我们建构喜剧精神所欢迎的，但后现代主义连自我都消解掉，这是真正的喜  
主张主体性的独立价值，鼓励每个主体都能积极地看护好自己的个体特色，以保持社会的多元共生性和整个社会言  
才能带来话语宣泄的快感，也才有真正的喜剧精神可言。

现代精神的另一个明显不同是喜剧精神必须强调可笑性，而后现代精神则不一定的。喜剧精神使人发现那些阻碍自  
主体内在的优越感，即永远相信生命的直觉和自己的良知，对不符合自己需要的事物从本能上就不敬畏也不惧怕，  
戏胜它。鲁迅说喜剧“将那无价值的撕破给人看”，就是指主体不被事物的表象迷惑，能够取笑一切将失去合理性  
性的悲剧，具有喜剧精神的人亦不至被其吓倒，而同样能以轻蔑待之。尼采说人生的顶峰是“笑一切悲剧”，因为  
永恒生命的喜剧，无数的酣笑的波流终于要把最伟大的悲剧也淘尽。”[1]（P. 47）就是在张扬主体永不泯灭的自我  
很时空，提前看到失去合理性的事物必然毁灭的命运，因而才能保持不屈的主体精神的内在优越感。这也正如马克  
投才能把陈旧的生活形式送进坟墓。世界历史形式的最后一个阶段就是喜剧。……历史为什么是这样的呢？这是为  
”[2]（P. 5）

于后现代精神的另一个特点是喜剧精神对具有创造性价值的游戏精神的推崇。游戏精神是一种鼓励生命力自由挥洒  
而忘忧、无拘无碍地展示自己作为生命个体的独特个性和追求。李调元说：

开辟以来，其为戏也，多矣。巢、由以天下戏，逢、比以躯命戏，苏、张以口舌戏，孙、吴以战阵戏，萧、曹以  
之戏也以鱼龙，陈平之戏也以傀儡，优孟之戏也以衣冠，戏之为用大矣哉。……夫人生，无日不在戏中，富贵、贫  
火，离合悲欢，转眼而毕，此亦如戏之倾刻而散场也……故曰：古今一戏场也。[3]（P. 540）

本个性和生命力的游戏精神，给个体生命带来了驰骋的愉悦，也使个体生命在人世间留下了独一无二的深深“印迹  
变成一场“万物皆备于我”的快乐游戏。

“游戏”是我们为谋生而工作之外的“第二种生活方式”，游戏精神是一种不同于日常生活的意识，[4]（P13）它  
生命创造力，体验生命的乐趣，为生活增加喜剧色彩直至将生活艺术化。美国学者 James Sully 对游戏精神的概括  
一件有趣的事骤然激活，并给人带来奇妙的快感。它不愿以一本正经的态度看待生活，这种轻松自如的心态是游戏

神能带给人健康欢乐的情绪体验，我们才认定游戏精神是喜剧精神的重要组成部分。在游戏精神的贯注下，人生成  
化的艺术舞台。

## 二、人类喜剧精神的衍变

有人中之杰在权力的围困、岁月的磨练以及主体的不断突围努力中最终培养起笑傲江湖的喜剧精神。孔子以一句“  
人生的心迹与主体意识。庄子决意“不以好恶内伤其身”，我们可以把它理解为不让主体的情绪受外在环境的操纵

意志消沉，相信万物皆有备于我，我就应当驾驭万物而不受外物驱使。

昌的对大动乱时代的心理防御机制，虽然能消弭苦乐的界限，却也可能导致人心灵的麻木，对此我们不妨报以“了无不安、朝不保夕的环境中，要在内心生成支撑自己活下去的精神力量，也不得不作如是想。为使心灵彻底摆脱人出“至人无己，神人无功，圣人无名”的主张，意在放弃一切外在的功名，直至摆脱肉身的社会角色的束缚，彻底子的态度实际上是，既然万物难以为我所有，我也拒绝为外物所有，咱们井水不犯河水。但是庄子实际上并没有放也幻想超越万物的局限：“藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，绰约若处子，不食五谷，吸风饮露；乘云气，庄子不再稀罕万物皆有备于我，而是根本就不再需要尘世间的富贵和琐碎的功名。

代起，古人就懂得了利用身边一切事物来打趣逗乐，宣泄情感，显示自己智力的优越性，享受生之快乐。《诗经》初年颇有作为的卫武公“善戏謔兮，不为虐兮。”即表示卫武公为人喜欢调侃幽默，又不过分。这是目前能见到主们的征战和奸佞小人的嫉贤妒能总是使世上人为平添几多悲剧。屈子发语问天，涉江诉怀，惜乎还未能真正勘天无语，人未离忧；司马迁发愤著书，寄托深远，然胸中块垒，隐约可见未曾荡尽；而懂得诙谐之道的先秦俳优们《史记·滑稽列传》专门为先秦俳优们作传，记叙优孟等人的机智诙谐的言行，评价他们“善为笑言，然合于大道”喻修辞，借自然界的寻常现象来打比方，寄寓不敢直言的劝谏意图。自然界的万物，成了先秦俳优们取之不尽用之喜剧精神显示出浓厚的民族风格。刘勰在《文心雕龙·谐隐》中也认为谐辞不仅可以“悦笑”，而且可以“谏辞饰说和优孟谏葬马两个例子，说明先秦俳优们在就地取材、就题发挥方面的幽默技巧已经相当娴熟了。

方朔，把中国古代的喜剧精神又推动了一大步。东方朔的诙谐于朝和魏晋时期竹林名士的任诞在野，均是超乎时局且言表行止未曾输给小人，为后世名士树立了典范。

国力强盛，天下人或热衷于边塞功名，或留恋于田园野趣，令人意气风发的“盛唐气象”使一种对生命充满希望中，中国戏剧的雏形参军戏也开始风行起来。参军戏中一方扮戏弄者，一方扮被戏弄者，有如今日相声中之“捧哏这些都使喜剧精神泛化到民间，使喜剧精神不再像魏晋时代那样仅存在于达者名士的精神世界中，而是让人们在现市经济的崛起，市民社会的渐成气候使勾栏瓦肆和杂剧演出盛行起来，民间注重娱乐的泛喜剧精神对官方意识形态的消解，其大方向是有利于人的主体意识的真正觉醒的，也就有利于真正的喜剧精神的孕育。关汉卿自诩是一颗“的“响当当一粒铜豌豆”，就是人的主体意识挣脱封建权力体制和名教束缚，对之报以蔑视，从而铸就主体的内在的一个典型个案。

喜剧精神的发展走向是以对人的“本色”、“童心”和“性灵”的强调，来攻击官方意识形态和封建礼教的虚伪，获得大快我心、张扬主体独立精神的效果。徐渭主张骂则痛骂、哭则大哭、笑则大笑，在戏剧艺术上“贱相色、贵人所旨余独唾”，[3]（P.62）就是在鼓吹个性的多元化。袁宏道申言“入理愈深，去趣愈远矣”，明确反对思想文然就是主张人各护持其“性灵”，这样“人生方有乐趣可言”。吴伟业也承认“人苟不为名教束缚，则淫佚之事何明了只有放弃对权力话语的顺从，卸下道德说教等虚名的拘束，解放主体的感性，才能体验真正的生存乐趣；更有

话语应声虫的所谓有志之士，到头来往往往枉为官方一世奴才，到头来仍落得两手空空，一生蹉跎，未了只能作“世毁何真？”[3]（P.321）的呜咽，欲哭无泪。

冯的先知先觉者并未停留在对人的“真性情”和主体性的一味张杨上，毕竟这还不能构成完备的喜剧精神。只有当主体优越感，并能以个人嘲笑“众数”，取笑那还为大多数人墨守谨从的主流意识形态时，喜剧精神才在他们心目序作序云：

主之言曰：“孔父大圣，不废莞尔，武公抑畏，犹资善谑。”仁义素张，何妨一弛，郁陶不开，非以涤性。唯达者不触的；犹夫竹林森峙，外直中通，清风忽来，枝叶披亚。有无穷之笑焉，岂复有禁哉？

喜剧精神的人往往坐空万象、卸去所有心灵的障碍或思想禁忌，这样方能享无穷之笑。冯梦龙编有《古今谭概》，宣其中供话柄。不话不成人，不笑不成话，不笑不话不成世界。”“笑人者亦复笑于人，笑于人者亦复笑人，人之相孔子老头儿”“絮絮叨叨说什么道德文章，也平白把好些活人都弄死。”[5]（P.367）从中可以看出冯梦龙蔑视一充分肯定。

说教的陈词滥调，剧作家徐渭和李渔则在他们的戏文中渗透了充足的喜剧精神。徐渭的《四声猿》和李渔的《风筝大文章》（李渔论科诨语）。徐渭在《歌代啸》杂剧中说：

休牵往圣前贤。屈伸何必问青天。未须磨慧剑，且去饮狂泉。世界原称缺陷，人情自古刁钻。探来俗语演新编。

喜剧文艺观的最好概括。同样李渔也在《风筝误》的收场诗中自况：

费，费尽杖头歌一阙。何事将钱买哭声，反令变喜成悲咽。惟我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧。举世尽成弥勒佛，喜剧精神的标举，从中可以感受到人的主体自我意识的强健和内在优越感的勃发。这正如王国维所言“夫能笑人者，人一种势力之发表。”（《人间嗜好之研究》）

中国处于内忧外患之中，但喜剧精神的倡导仍不乏其人。梁启超就曾强调以趣味为人生的根柢：“假如有人问我：的是趣味主义。有人问我，你的人生观拿什么做根柢？我便答道，拿趣味做根柢。”[6]王国维总结了中国人喜剧精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏曲、小说，无往而不著此乐天之色彩：始于悲者终于欢，始于离者终圆者之心，难矣。”（《〈红楼梦〉评论》）林语堂看到“失去简朴性”的文明社会到处充满困扰，提出以人类的心然他以幽默来救人心的企图不逢其时也不得其法，但其对幽默精神的首倡之功是不可磨灭的。鲁迅强调以“看所谓覆官方意识形态的宣传说教，钱钟书认为幽默是一种颠覆各种观念体系的区隔和障碍后主体生命力的自由宣泄。这

喜剧和幽默研究曾随当时的学术热潮一道风行一时，《喜剧心理学》、《喜剧创造论》和《中国现代喜剧观念研究都有涉及。张健认为原始人类伴随巫仪活动形成的两种心理活动模式——驱除模式和祈祝模式——是后世中国中国古代喜剧的起源同原始巫仪有关。从喜剧起源的角度，我们可以将这种原始巫仪分为两种基本类型：祈祝模式族学和民俗学材料表明，这两种基本模式中的任何一种都可以激发初民的欢乐意识，而正是在这种仪式化的处于生

创美的原始基因。祈祝模式通过对丰年、成功和种的延续的求祈或欢庆，满足人们的生存意愿；驱除模式通过对灾境中的驱除，泄导人们恐惧和憎恶的情绪，以期达到净化生存环境的主观目的。随着原始巫仪逐渐世俗化的历史进程，肯定性喜剧和否定性喜剧的早期原形。”[7]（P.62）这就从源头上辨别出中国人喜剧精神生成的文化基因或文化密码。喜剧精神也是由来已久。亚里斯多德发现人能从摹仿中获得乐趣，那些在现实中本来会引起痛苦、恐惧、不快的事物，摹仿丑的东西反而会给人带来快乐呢？无非是在摹仿中原先消极的事物失去了它的破坏性，完全成为审美的对象，在审美观照中不再具有威胁和伤害性的东西。这样人们便体验到由面对真实事物的紧张和面对模拟事物的虚无所形成的喜剧效果也就油然而生。这种喜剧精神的实质也可以说是对造成紧张与压抑的事物的蔑视和嘲弄，是主体意识力图恢复

喜剧的创立者本·琼生首次将“幽默”概念引入喜剧研究，他在喜剧《人各有癖》中认为，每个人都具有人类人格中某些因素泛滥起来遮蔽其它的因素，喜剧的目的就是要表现这种情况下人与人之间发生的冲突。但这些性格被本·琼生限定为喜剧有别于悲剧。本·琼生的理论实际上也就是对人性的丑陋面的蔑视，在嘲弄中显出正义力量的优越感。布斯则认为喜剧精神来源于主体自觉高于别人或自己的过去的优越感。他的这一学说在西方有重要而长远的影响，为后来的学者必提的观点。这一观点与柏拉图的某些观点似乎也有渊源关系。柏拉图在《理想国》中曾借苏格拉底之口说：“人们习以为常而不肯做的事，不但不讨厌，反而感到快活”，人们习惯于“拿旁人的痛苦来让自己取乐”。这些话可能启发了喜剧精神的重要组成部分。在西方，“游戏说”一开始是关于艺术本质和起源的学说，它强调艺术和游戏具有共同的本质。德国哲学家马佐尼较早把摹仿和游戏的概念联系起来，认为艺术的定义是“一种摹仿的游戏”。康德区别了艺术和劳动，认为艺术不受束缚的手工艺劳动，它是想象力和理解力的自由和谐的游戏。

席勒的游戏概念，在《审美教育书简》中把“游戏冲动”作为一个中心问题提出。“游戏”一词可以说是自由的同义语。他不是分裂的人。他在第十五封信里说：“只有当人是完全意义上的人，他才游戏；只有当人游戏时，他才完全是人（即冲动的对象），从生活中取得素材，也能创造形式（理性冲动的对象），用形式体现精神。席勒的游戏说已不再仅仅是关于人的学说。席勒之所以认为人的本性就是游戏，是基于对人具备“美的天性”的认识。在他看来，“指导人的是美的摹仿，而是自己的美的天性。”[8]（P.154）因为人们游戏的对象是美，而人具有“美的天性”，所以游戏也只有在席勒这里形成了一种统一。人的本质就体现在陶醉于追求美的愉悦的游戏中，因此游戏原本就应该是人的根本生活。荷兰学者胡伊青伽明确地提出“人是游戏者”的命题。胡氏在把“人是游戏者”与以往关于人的两个最重要的命题“人是理性者”相比较之后，指出了后两个命题的片面和局限，认为他提出的“人是游戏者”的命题更为本源。[10]（P.15）喜剧大师莫里哀是位具有充沛的喜剧精神的艺术家，他对喜剧艺术一往情深，甚至最终死在一次演出之后，可谓为喜剧人物，而且也敢于蔑视喜剧艺术的成规：亚里士多德说的喜剧不宜摹仿上流社会人物的规定。其《伪君子》、《吝啬鬼》的教会都作为嘲笑的对象。

他研究了为什么喜剧中主人公的智力失败、希望破灭的结局没有导致悲剧意味，反而使人感受到愉快气氛的原因。他认为喜剧是虚偽的，自相矛盾的现象归于自毁灭。”[11]（P84）即本来就应该受到蔑视的东西最终受到蔑视。

家贝恩认为“喜剧性表现的是‘强迫性’严肃的毁灭”，“笑是严肃的反动”，[5]（P337）意味着喜剧精神包含着与法国学者彭约恩所说的“笑是自由的爆发，是自然摆脱文化的庆贺”[5]（P32）有异曲同工之妙。

主义哲学家柏格森在其喜剧理论专著《论笑》中认为喜剧表现活的生命中表现出的机械性、呆滞性和笨拙感，它摹仿部分，表现其与生命之流相对立的僵化行为。[12]（P80）喜剧精神因而就是对活的生命陷入机械化的生存状态的蔑视与等级制度，比如西方霸权主义者总想把一切即定统治秩序用法律手段和民主说教固定下来，而人类的生命之流不息，权威的意图因此必然因僵化而最终毁灭，成为喜剧的对象。

理论，是西方现代幽默理论的两大支柱之一。而另一大支柱，就是弗洛伊德的“心力节省说”。弗洛伊德在其幽默理论中认为在幽默情境中“人的一部分心力早先用来集中贯注于某一特殊心灵渠道，现在已经变得用不着了，因此这就会产生笑。”[13]（P212）言下之意，当我们突然发现原先被激发起来以应付某种紧张局面的情绪现在突然因为一重要时，令人发笑的喜剧效果就会油然而生。这种观念背后的依托还是在于使人突然感到自我的优越感。

家苏珊·朗格从生命具有主动适应社会环境以恢复平衡的生命节奏的角度阐述了喜剧精神，她认为主体的独立自足保持着外在的和感官上的接触，而且还能有意识地与那些现时并不在场或远在异地的人保持着精神上的联系……符号化的世界，灵活的思维是人类用来探索这个世界的主要手段……人类这种生命感觉就是喜剧的本质。”[14]（P383）肯定人类在精神自主方面的不可泯灭的优越感，人可以在精神上通过广阔的符号结构主导自己的情感方向，喜剧精神来的成功和希望保持联系，从而激励自己保持信心和优越感的一种心理素质。

来领略一下加拿大心理学家闵德斯在《笑与解放》中论述的具有后现代色彩的喜剧精神和幽默精神。他认为幽默可至自我的束缚，将人们与世界的旧的精神联系暂时切断，从而帮助人们以一种欣赏生活中的可笑之处、嘲笑自己的主体体现了后现代主义蔑视一切压抑因素的精神取向，他主张对任何禁忌和压抑都不屑一顾，认为不妨“把生活当成要取胜的游戏”，并且认为“幽默是处于劣势者的武器”。从中我们可以看出他心目中的喜剧精神也念念不忘对主体捍卫。

### 三、人类喜剧精神的价值取向

的取向，指人类的知觉、情感、意志在喜剧世界观作用下所贯注的若干方向。这里，笔者试着将人类喜剧精神的取向好之者好之者不如乐之者/ 游戏——狂欢意向在这种精神状态中，人陶醉于游戏之乐和狂欢之喜中达到浑然忘我言“乐以忘忧，不知老之将至”。这是一种没有痛苦和死亡阴影遮蔽的纯粹的生命快感。健康的体魄与和谐的环境戏，生命之流在天然趣味中悄然运化，绵延不绝，人们仿佛又回到童真的乐趣之中。袁宏道在《叙陈正甫会心集》描绘：

雅趣……夫趣得之自然者深，得之学问者浅。当其为童子也，不知有趣，然无往而非趣也。面无端容，目无定睛，之至乐，真无逾于此时者。孟子所谓不失赤子，老子所谓能婴儿，盖指此也……山林之人，无拘无缚，得自在度日趣也，以无品也。品愈卑故所求愈下，或为酒肉，或为声伎，率心而行，无所忌惮。自以为绝望于世，故举世非笑官渐高、品渐大，有身如桎，有心如棘，毛孔骨节俱为闻见知识所缚，入理愈深，然去趣愈远矣。

戏状态中能全身心投入而浑然忘我呢？伽达默尔的游戏观或许可用来解释一番。伽达默尔认为决定游戏的不是游戏人一旦进入一种游戏的体制，游戏规则就开始发挥作用，支配游戏者倾心投入游戏中，就像足球场上裁判一声哨响在足球比赛规则的支配下全神贯注、各尽所能一样。巴赫金所说的狂欢节文化也一样，人们在狂欢节上是按狂欢来活动的。这好比中国的春节，在春节期间，自有过年的习俗作为主宰性的游戏规则决定人际关系的范式，中国了一年之后一起约好了放松和放纵一番，所谓游戏——狂欢意向，大致就是这个意思。

浇自己块垒/ 隐喻——宣泄意向这一意向的要领是“托物言志”、“借景抒情”，或者说是“含沙射影”、“指和移情”的方法，将主体精神投射到一个对象中，一泄心中块垒。中国文学史中一直有“比兴”的传统，比兴就是一种不敢直说，便借寓言道出，在滑稽趣味中寄寓深意，也是一种隐喻思维方式。弗洛伊德论幽默时提出笑话是性欲和思维来解释幽默，与他释梦的思维方式是一致的。用隐喻来宣泄情感，表示对压抑与禁忌的轻蔑，突显自我价值，一宣泄意向的要义所在。李贽更认为创作戏剧活动也整个是一种隐喻活动。他在《焚书·杂说》中有感而发：文者，比其初皆非有意于为文也，其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有既久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹，夺他人之酒杯，浇自己之块垒，诉心中之不平，感数奇于千载。既已遂亦自负，发狂大叫，流涕恸哭，不能自止，宁使见者闻者切齿咬牙，欲杀欲割，而终不忍藏之名山，投之水火。承了司马迁发愤著书说和韩愈不平则鸣说的余绪，强调借戏剧来渲泄主体情感，快慰己心。对这种快慰的效果，尤令“观者目摇神愕，而作者幽愁抑郁之思为之一快。”（《尤西堂全集·西堂杂俎》）李渔也曾表达过相似的看法，自幼至长，总无一刻舒眉。惟于制曲填词之顷，非但郁借以舒，愠为之解，且尝撙作两间最乐之人，觉富贵荣寄·词曲部》）

铁成金/ 戏拟——反讽意向这一意向的旨趣在于从游戏性的摹仿中取乐。任何正经事一经摹仿，就有可能落入荒摹仿，也会堕入滑稽不堪中。亚里士多德最早发现了这一秘密，他在《诗学》中谈论过模仿和喜剧的关系。同样，的能事，所谓“优孟衣冠”就是指一则关于滑稽模仿的典故。巴赫金论述中世纪和文艺复兴时期平民百姓在狂欢节就是一种戏拟；而塞万提斯笔下的堂吉柯德先生于无意识中戏拟骑士的作派，把路上遇到的农家女子奉作自己发誓考验自己勇气与武功的邪恶的敌人而与之大战一场，使读者在忍俊不禁的笑声中识破骑士精神装模作样的假面具，文扫地、大失颜面。由此可见戏拟——反讽这种喜剧精神意向的解构威力。明代程羽文论杂剧时认为作者“不能直（《盛明杂剧》）算是认识到了戏拟的作用，但是他并没有真正透彻地认识到戏拟的价值。对于艺术来说是“文贵易出彩。当代作家中自觉运用戏拟——反讽手法的人渐渐增多，王小波、王朔都是。而戏拟《西游记》中故事和人起的喜剧效果也是非常强的。他们多少都可算是塞万提斯的学生。

戚两忘/ 幻设——自足意向人类自古以来都是以功利主义为价值观的主流的，人们对功名利禄的热衷往往遮蔽了在功利角逐中患得患失，惶恐不安，内中没有定力。在平静的日子里，你看不出他们像浮萍一样船下无锚，但一旦喜怒无常，精神脆弱，意志崩溃，这完全是因为人们在精神上向无依皈，从没有一片自己的精神家园。像陶渊明那“一簑烟雨任平生”，将人生的顺境与逆境不太当回事的气魄又有几人具备？中国道家哲学鼓吹的就是这种淡淡的



说的“超我”，弗洛伊德说具备喜剧精神的人看世人的烦恼，就像成年人看儿童的烦恼一样，觉得他们的那一点小烦恼。斯托威尔也主张人应从严肃、认真的日常生活的真实感情中解脱出来，甚至不妨以理想自我嘲笑一下在现实中扮演自我，借以减轻生活中的苦恼。马尔蒙代尔说人们嘲笑自己时，往往存在着的“双重自我”亦是此意。而“双重自我”，也就是我们现代人所说的灵与肉的区别。以灵魂深处理想状态中的、符合自己对自己的期许的自我，来嘲笑一个角色的自我，可以使我们在幻想中维持自己内心的优越感而不致于在现实的重压中萎靡不振。老子说“吾所以有大患，是吾有身；及吾无身，吾有何患？”据说就是一种可以让人同生死、齐物我的玄思妙想。那是另一种对肉身苦乐和现实荣辱的疏远和轻蔑之或两忘的另一层意思是以人类整体生命的不断再生和永恒喜剧看待个体生命的那么一点点悲剧，在幻设中看到世间要顺应自然就行了。苏轼在《前赤壁赋》中说“盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则天地曾不能以一瞬”，道出了这种虽未能彻底泯除自我的内心矛盾冲突但又不乏一定慰藉价值的精神意向的旨趣所在。它使一个人内心万物发生精神上的联系，使个人摆脱纯粹个人化视角的狭隘意识“看开一点”。这“看开一点”究竟是什么意思呢？“胸中一段春”或可为之作一注脚。

登场为他人作嫁衣裳/ 悖谬——隐嘲意向西方现代幽默理论向来强调喜剧性的核心特质是不谐调性，也就是悖谬之道而驰；人类的观念体系与价值观系统常常漏洞百出、自相矛盾；官方意识形态常常打击反对派和自由主义者，谁为资产阶级为发财而训练一批批丧失土地的无产阶级帮自己干活挣钱，谁知暗地里却培养了自己的掘墓人”，这些都立在本质与现象、目的与手段、动机与效果、主观与客观等关系之间的自相矛盾和不协调上，即是一种对人类行为理论更是认为人类生活中处处存在着荒谬和怪诞，生命存在本身都被认为是荒谬可笑的。《老子》说“大道废，有仁义；国家昏乱，有忠臣。”又说“自伐者无功，自矜者不长”、“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂”，说的也是人类的不谐调性。《淮南子》中也说“求美则不得美，不求美则美矣”，亦对人类动机与效果悖谬。《红楼梦》中讥讽世上的庸人竞相追逐名利，“乱哄哄你方唱罢我登场”，到头来仍不免被权力体系耍弄，被他人利用的可笑可怜境地。倘人们能具备发现世事万物表象下面的悖谬的能力，自然可以在对丑陋的蔑视与对自我的优越感中，获得一种批判精神。

沈蔚德：《论悲剧与喜剧》，上海：上海文艺出版社，1983

》，第一卷。

《中国古代戏曲序跋集》，北京：中国戏剧出版社，1990

赫金：《巴赫金全集》，第六卷，石家庄：河北教育出版社，1998

徐侗：《幽默小百科》，上海社会科学院出版社，1992



天：《论中国“幽默”的理论形态》，《西南师范大学学报》（社科版），2001/3

中国现代喜剧观念研究》，北京：北京师范大学出版社，1994

勒：《审美教育书简》，冯至译，北京：北京大学出版社，1985

《人的自由与审美教育——席勒美育思想探析》，《南开学报》2001年第4期

月伊青加：《人：游戏者——对文化中游戏因素的研究》，贵阳：贵州人民出版社，1998

《美学》，第一卷，商务印书馆，1979

《西方二十世纪文论史》，北京大学出版社，1999

《戏剧论文集》，北京：中国戏剧出版社，1998

苏珊·朗格：《情感与形式》，北京：中国社会科学出版社，1986

rick Conversational Joking: Humor in Everyday Talk. Bloomington • Indianapolis: Indiana Unive